

Ya no bailamos minuetos en los salones de la alta sociedad

PATRICIA SOJO GUTIERREZ

En los últimos años ha habido un tema especialmente relevante que preocupa a los círculos musicales del mundo entero: ¿Hasta qué punto es legítimo tratar de reproducir la sonoridad de la música del pasado utilizando instrumentos originales de esta misma época?. Las respuestas de todo tipo se están dando constantemente, la polémica sigue ahí, pero lo único que está claro es que no se trata simplemente de dar un sí o un no.

La suposición de que uno puede reproducir exactamente un sonido tal y como sonaba en una época determinada es de hecho una falacia. La mayor parte de los instrumentos originales que conservamos actualmente, o se han deteriorado hasta tal punto que no pueden sonar de la misma manera que lo hacían cuando fueron construidos, o han sido restaurados a medida que la producción musical de los años posteriores exigía ciertas modificaciones. Pero el problema en sí es aún más complejo. ¿Qué es lo que realmente estamos buscando? ¿Reproducir el sonido que el compositor buscaba al escribir sus obras o el sonido que de hecho se producía en su época? Los compositores innovadores son símbolos de la vanguardia artística de su época mientras que los intérpretes, en la mayoría de los casos, se han formado en escuelas anteriores, en la música de sus antecesores y, por lo tanto, su acercamiento a la música contemporánea suele necesitar de un reciclaje previo y de una comunicación directa con los autores de esas obras para llegar a reproducir lo que está escrito en la partitura. ¿Quién sabe si Mozart o Haydn encontraron en los intérpretes de su época a los emisores ideales para

transmitir su música o si, por el contrario, tuvieron que sufrir la distancia cronológica, artísticamente hablando, existente entre ellos? Cualquiera que toque un instrumento sabe que cambiar la técnica, los hábitos, la forma de tocar, es algo que tan sólo unos pocos consiguen. El *Tratado de Violín* de Leopoldo Mozart fue probablemente la primera obra musical en la que se puso de relieve la importancia de tener un buen maestro durante los primeros años de cualquier carrera musical ya que, después de todo, todos tocamos tal y como nos enseñó nuestro primer profesor. ¿Cómo podemos entonces exigir a un músico del siglo XX, educado a la manera de Crickboom, Kreutzer o Spohr que sepa cambiar su forma de tocar y que se adapte a la "supuesta" técnica del Barroco o del Clasicismo? En primer lugar, tendrá muchas dificultades para poder disponer de la suficiente información como para estar seguro de qué es lo que tiene que imitar y, en segundo, si realmente lo sabe será muy difícil lograr una imitación perfecta.

Mucha gente piensa que el mero hecho de utilizar un instrumento original garantiza la reproducción de la sonoridad de esa época. El conocer a fondo el contenido musical que encierra una partitura antigua requeriría pasar un montón de horas en bibliotecas y archivos transcribiendo partituras y estudiando la Historia, Arte y Filosofía de los años en los que se escribió o, mejor, en los que vivió el autor. Este tipo de trabajo suele resultar excesivo para nuestro espíritu siglo XX y especialmente frustrante si tenemos en cuenta que la veracidad de las conclusiones siempre estará en entredicho.

La música antigua nunca fue pensada para ser grabada, reproducida o interpretada en grandes salas de conciertos. Tampoco fue concebida para ser escuchada por un público masivo, sino para ser vivida y disfrutada en el momento y, a menudo, por un público muy reducido. La sonoridad y la acústica de una habitación pequeña, de una "cámara" privada, es totalmente diferente a la de una sala de conciertos actual llena de gente. ¿Qué estamos entonces tratando de imitar si ni tan siquiera el ambiente en el que se interpreta la música es el mismo?

Durante la segunda mitad del siglo XX se ha grabado más música antigua interpretada con instrumentos originales que en el resto de la historia. Pero, como suele suceder en estos casos, existe una razón importante para ello. Nos movemos en el musicalmente inseguro siglo XX entre distintos lenguajes, escuelas, tendencias... No existe una unidad compacta entre los distintos compositores. La mayor parte del público opina que los conciertos de música contemporánea son aburridos, los discos de este tipo de música no se venden de forma mayoritaria, por lo que resulta muy difícil encontrar

un programa de concierto basado exclusivamente en música de nuestra época. Vivimos en un mundo cambiante e inestable y, como "cada uno es hijo de su tiempo", nuestra música también revela el pasado como buscando una explicación a fenómenos como el dodecafonismo, el serialismo, el minimalismo o la música concreta, entre otros. De esta forma creemos que lo mejor que podemos hacer es tratar de ser lo más puristas posibles y reproducir fielmente todo aquello que nos precedió.

En el siglo XIX Bach era interpretado a la manera Romántica. Nosotros, con esa modestia musical que siempre nos ha caracterizado, nos sentimos incapaces de mezclar lo antiguo con lo contemporáneo. La música es un lenguaje, particular o universal, pero es también un medio de comunicación vivo que podría perfectamente adaptarse. Posiblemente todas estas conclusiones trascienden a la música en sí misma y envuelven quizá una forma de pensamiento e incluso de vida. Dejando la demagogia a un lado, como en casi todos los razonamientos teóricos existe una explicación práctica, o mejor, económica, que ayuda a entender un poco más la situación. De cada cuatro discos de música clásica que venden las compañías discográficas, tres de ellos están grabados con instrumentos originales. ¿Por qué los oyentes no profesionales, que en teoría escuchan música por puro placer, prefieren comprar una versión grabada con instrumentos originales de *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi que otra como, por ejemplo, la versión de *I Musici*, que suena a gloria? La explicación es obvia: debido al snobismo. Siempre se ha visto la música clásica como un placer eminentemente minoritario, intelectual, elitista. No todo el mundo es capaz de impresionar a su círculo de amistades al comparar las versiones realizadas por Slomo Mintz y Zuckerman de las *Partitas* de Bach pero, sin embargo, las diferencias sonoras existentes entre una grabación realizada con instrumentos originales y otra con instrumentos modernos son fácilmente apreciables. Finalmente, y como conclusión, quizá sólo quede añadir que es evidente que una investigación histórica de la partitura puede proporcionar importantes datos acerca de su interpretación, pero sin olvidar nunca que eso de la autenticidad es "otra cosa".

BIBLIOGRAFIA

- BALSON, Malcon: "Venice Forte Piano", en *Early Music*, Londres, 1980.
KENION, Nicholas: "Baroque Music Today", en *Early Music*, Londres, 1982.
MORGAN, Robert. P.: "The Twenty Century Music". Ed. Norton, Nueva York, 1991.
TARUSIN Richard: "The limits of authenticity", en *Early Music*, Londres, 1984.

RESUMEN

El artículo trata sobre la conveniencia de utilizar instrumentos originales en las interpretaciones de música antigua. La conclusión de la autora es que además del instrumento, para llegar a producir la música del pasado es necesario reconstruir otros factores de tipo histórico y social que, en ocasiones, no se tienen en cuenta.

SUMMARY

The essay deals with the idea of using historical instruments in the performance of antique music. The author's conclusion is that besides using the proper instrument it is necessary to rebuild many other historical and social features that sometimes are not considered.

RÉSUMÉ

L'article met en relief la nécessité d'utiliser des instruments originaux pour arriver à reproduire la musique du passé mais il faut aussi reconstruire plusieurs autres facteurs historico-sociaux qui parfois ne sont pas tenus en compte.